

京都祇園祭り 菊水鉦の囃子

田井 竜一・増田 雄

2001～2003年度に実施した、京都祇園祭りの菊水鉦の囃子についての調査報告である。概況、担い手、曲目と旋律パターン、囃子の機会、楽器とその奏法、演奏の実際（身体動作、掛け声・囃子言葉、囃子の工夫、演奏の実際）、口唱歌・譜、伝承過程、囃子の変遷と意味付け、菊水鉦における囃子の特色という項目にしたがい、詳細な記述をおこなっている。

菊水鉦は、第二次世界大戦後に復活した鉦である。そのため、他の山鉦には無い特色がある。その1つは、月鉦と共通の曲目を、より精緻なものとしてはやそうという指向である。同時に、それとは逆に、月鉦由来の曲を差異化しようとする指向がある。菊水鉦伝来の囃子を復活しようとし、それらが何曲もうまれているのは、その典型的な例である。

もう1つは、ある種の伝統のしがらみから自由であったことから、他の鉦ではまず不可能な改革や新しい制度の導入をおこなっていることである。「三位一体論」のシステムはその代表的な例であり、囃子の習得・琢磨および囃子方という組織のスムーズな運営に対して実績をあげており、囃子における新しい継承方法として注目されるといえよう。

キーワード：祇園囃子、祭礼囃子、山・鉦・屋台の祭り

筆者らは、1997年度から1999年度にかけて、京都府の文化財保護課が実施した京都府民俗芸能緊急調査に参加し、祇園囃子の調査をおこなうことができた。残念ながら、その際は時間的な制約から、詳細な調査・報告は四条通りの一番東側からの3ヶ所（長刀鉦・函谷鉦・月鉦）のみとなった〔田井、増田 2000〕。そこで筆者らは、京都府の調査の終了後も、個人的な形で調査を継続することにした。ほぼ毎年1ヶ所ずつ調査をすすめ、将来的には、祇園祭りにおいて、囃子をはやしているすべての山・鉦・傘鉦の調査を実施する予定である。

本稿は本紀要創刊号に発表した鶏鉦〔田井・増田 2004〕にひきつづき、2001～2003年度におこなった菊水鉦の調査報告である。菊水鉦は、元治元年（1864）に兵火によって焼失した後、昭和28年（1953）になって、88年ぶりに復活したという経歴をもつ鉦である。いわば昭和の鉦であるが、そのような経緯を背景にして、囃子を継承する新たなシステムを確立するなど、祇園祭りの他町とはちがった活動を展開してきたということができよう。本稿では、囃子に関する基本的なデータを提出すると共に、そうした面にも注目することにした。

1. 概 況

菊水鉦の囃子は、京都市中京区室町通四条上ル菊水鉦町に伝承されている。囃子の主な機会は、毎年7月1日の吉符入り、2日から8日までの二階囃子、12日の車掛け曳き初め、13～16日に鉦の

上ではやす「鉦の上の囃子」と、7月17日の山鉦巡行である。その楽器編成は、鉦（摺り鉦）、太鼓（短胴杵付き締め太鼓）、笛（能管）であり、これは祇園祭りの他の鉦や山の囃子と共通している。

菊水鉦は『祇園社記』第十五の応仁乱前分にもその名称が記載されている、由緒ある鉦であるが、元治元年（1864）に兵火によって焼失した後、長らく再建をはたすことができなかった〔松田1977：36〕。そして、昭和27年（1952）になって仮の形で巡行に参加し、昭和28年（1953）に正式に再建した。長い中断の時期があったため、菊水鉦町には囃子はまったく伝承されていなかった。そこで月鉦の囃子方が、兄弟鉦町のよしみで協力することになった。当時、月鉦の囃子方は人数が非常に多く、すぐれた技量をもつ人も多かったという背景もあった。月鉦には菊水鉦からゆずりうけた、菊水の銘のはいった鉦が2面あることも、月鉦の囃子方が菊水鉦に親しみをもつ一因であったという。また、当時月鉦には町内と囃子方の間、および囃子方の派閥間に確執が存在したこともその背景にあったようである。

結局、鉦 4、太鼓 5、笛 4の13人が月鉦から菊水鉦にうつった。そして、菊水鉦の囃子方は、菊水鉦町在住で、放下鉦の囃子方であった川塚彦造氏を囃子方総代にし、月鉦からうつってきた人々を中心にして、独自の路線をあゆんでいくことになる。このような経緯から、菊水鉦の囃子は月鉦のものと基本的には同じということになるが、後述するように、独自の世界も展開しつつあるといえる（月鉦の囃子の詳細については、〔田井・増田 2000〕を参照）。

2. 担い手

囃子をはやす者を囃子方といい、菊水鉦の保存団体である財団法人菊水鉦保存会の一組織である菊童会に所属している。祇園祭りにおいて囃子方は、鉦方・太鼓方・笛方の3つに大きくわかれるのが通常であるが、後述するように、菊水鉦ではどの人も鉦・太鼓・笛のすべてができるようにする、「三位一体論」のシステムを提唱・実践している。2001年度現在の囃子方の総数は75名であり、その内鉦をかなでることができる人数は75名、太鼓をかなでることができる人数は30名、笛をかなでることができる人数は37名、鉦・太鼓・笛のすべてをかなでることができる人数は30名である。その運営は、囃子方総代1名および世話役数名でおこない、運営費用は、財団法人菊水鉦保存会から支給される活動費でまかなっている。

囃子方に新たにはいれるのは、小学6年生以下の男子で（ただし、鉦の上ののるのは基本的に小学1年生以上）、町内の子供か町内の方の縁者、菊水鉦保存会および囃子方の紹介者のいずれかに該当する者である。現在の囃子方には、町内出身者は5名と少なくなっている。ただし、かつては町内にすんでいた人など、何らかの形で町内と関係をもっている。その居住地は、いくつかの例外をのぞいて、ほとんどが京都市内である（特に中京区と下京区が多い）。中には、3代にわたって囃子方をつとめている場合もある。なお、新たに囃子方に加入した者の家族は、吉符入りの日にお披露目として、日持ちのする菓子などを囃子方にくばる。

菊水鉦で実践している三位一体論のシステムは、どの人も鉦・太鼓・笛の全てができるようにするものであり（習得はこの順番でおこなう）、昭和50年（1975）からはじめられた。こうしたシステムが導入された背景には、派閥の解消ということがあった。かつての菊水鉦もふくめて祇園祭り

の大方の鉦町では、鉦を習得した後、太鼓か笛のどちらかにすすむ。その際、それぞれの責任者や有力者が最前列にみるので自然と派閥が生まれ、それが囃子方の運営の障害となることが多かった。特に笛方は元々よそからきてもらっていてお客様扱いされていたため、その特権意識にはかなり強いものがあつた。こうした弊害をとりのぞき、かつ囃子の口頭伝承を確実におこないその質をたかめるべく、三位一体論のシステムは導入されたのである。事実このシステムの導入により、派閥は解消されて組織はまとまりをもつようになり、また様々な楽器を習得することにより他者の痛みや苦勞がわかり、囃子の質がたかまってきたという。

初心者が入会すると、まず鉦を習得する。それと同時に、規律・年齢に関係ない上下の縦割りの年功序列関係・行儀作法・言葉遣い等もしこまれる。このように鉦を習得する見習い期間は入会年より、昇格試験のうけられる150日の出席日数、もしくは15年経過した期間にかぎられる。この期間は、菊水鉦囃子の全曲の鉦の符、笛の旋律、そして笛の旋律にのせた太鼓と鉦の間合いを、頭におぼえこませると同時に身体にしみつかせる見習い期間であり、一人前の囃子方となるための準備訓練期間となる。通常、入会后5年で御池通りの鉦側欄縁を半面まかされ、初めて巡行時の鉦上にて正式に鉦をうつことができ、囃子方としてのデビューの第一歩をしるすのである。

そして、上述の見習い期間を習得した者のみ、一人前の囃子方への重要通過点である「昇格試験」をうける権利をえることができる。昇格試験では、仕込み期間に習得した菊水鉦囃子の実技と囃子理論および祇園祭りに関する常識をとうべーパーテスト（○×形式20問）が課され、仕込み見習い期間の総決算が評価される。これをクリアできた者だけに、太鼓のバチと笛をもつことがゆるされる。

ただし、昇格したからといって、直ぐに太鼓をうつことはできない。膝太鼓といって、自分の膝を太鼓にみだてて自分の手の平で膝をたたき、バチの運びと間合いをおぼえる（写真12参照）。太鼓をおぼえた曲から、笛の旋律にあわせて指孔の運びをおぼえ、笛を練習する。そして、おさらいの意味をかねて渡り囃子の鉦をうち、鉦方の指導もおこなう。ここで再び原点にもどって、太鼓と笛の仕込み期間をあゆみだすのである。太鼓と笛の習得期間は、大体10年から15年を要する。この期間をへて、囃子をはやす際の太鼓・笛のシン（真・芯、リーダー役）として君臨でき、一人前の囃子方としての称号をえることができる。鉦からはじめて一通り習得した後、最終的に太鼓あるいは笛のいずれを担当するかは、太鼓・笛のシンがきめ、本人が希望するという事はない。

また、その年鉦にのれる資格は、正式練習日の16日中7日以上出席した者にあたえられ、はやす区間や鉦内のはやす位置（巡行する場所毎に、細かくきめられている）は、出席日数・技量・会運営への貢献度等を加味して、公正な形で判断が囃子方総代によってなされている。このため、従来あつた不平不満や異議申し立てといったものはなくなった。なお、親・配偶者に不幸があつた場合は、巡行当日は遠慮してあるいての参加となる。

楽器のリーダーはそれぞれ、太鼓方・笛方はシン、鉦方はハナ（列の第一番目にいる者の意）とよぶ。鉦の上での位置は鉦と笛は先頭、太鼓方は進行方向左側（笛の側）である。太鼓方のシンはまた、囃子全体のリーダー役でもある。はやす曲目やその順序をきめる他、次曲にうつるタイミングもはかる。太鼓方のシンに必要なのは、技術・人望・統率力である。技術面では曲を熟知しているのはもちろんのこと、テンポの制御が重要である（特に遅い曲の場合）。また、統率力を発揮するためには、日頃の付き合いが大事である。

囃子方の衣装は、揃いの浴衣に木綿の染め帯（皆川月華氏原画）をしめ、白鼻緒の草履をはく。

浴衣・帯は財団で支給するが（4年に1回新調）、囃子方にはいて9年までは毎年実費をとっている。草履は自分持ちである。その他、寿手拭い、扇子は財団から支給する。笛の袋もかつては支給されたが、現在は自分持ちになっている（予備は囃子方で購入している）。

3. 曲目と旋律パターン

祇園囃子においては、鉦・太鼓は内容的にも1つのまとまりをもち、固有の名称をもつ曲目を形成する。一方笛は、基本的にいくつかある旋律パターンをそれにあてはめていく形をとる。本稿では、前者を「曲目」とし、後者を「旋律パターン」とよぶことにする。ここではその兩者について順次のべていく。

曲目 囃子の曲目は大きく、山鉦巡行の際に出発から四条河原町までの間にはやす「渡り囃子」（計12曲）と、それ以降にはやす「戻り囃子」（計27曲）との2つにわかれている。前者はいずれもテンポがゆっくりしており、荘重で厳肅な雰囲気をもっているのに対して、後者ではいずれもテンポが速く軽快で華やかな雰囲気の曲が多く、対照的な性格をみせている。

その他、各回の冒頭で太鼓の独奏によってうたれる「出端」、曲と曲をつなぐ役割をはたす「上げ」がある。「上げ」は渡り囃子では1種類（〈上げ（上げ囃子）〉）だけであるが（戻り囃子にうつる際の〈上げ（上げ囃子）〉はこの変形）、戻り囃子には〈戻り上げ〉（「短い上げ」）と〈戻り上げ〉（「長い上げ」）の2種類がある。「短い上げ」と「長い上げ」とでは、後半の鉦の打ち方がこととなる。「長い上げ」は、〈菊〉〈日の出〉〈紅葉〉〈翁〉〈さざれ石〉〈御幸〉〈青鷺〉〈巴〉〈鶴〉〈立田〉〈四季〉〈童〉などにはいる時にはやす。また、囃子の休止の曲目である〈一つ〉、終了の曲目である〈三つ〉がある。〈三つ〉は囃子の最後にはやす打ち止めの曲であり、〈一つ〉を3回くりかえす内容となっている（練習・鉦の上の囃子・山鉦巡行のそれぞれ最後では、つづけて〈日和神楽〉もはやす）。さらに、翌日の巡行の好天をいのるために、宵山の日におこなう「日和神楽」の際にはやす〈日和神楽〉がある（表1 「菊水鉦の現行曲目一覧」参照）。

なお、渡り囃子の〈地囃子〉および〈唐子付地囃子（唐子上げ）〉と、戻り囃子の〈戻り地囃子〉とは、鉦の演奏パターンが基本的に同じ構造である。ただし、渡り囃子と戻り囃子とではテンポがこととなる上、鉦の演奏方法が渡り囃子では鉦の凹面の真ん中打ちと縁の下部打ちのみであり、響きは大きくこととなる。また、太鼓の打ち方などにも相違がある。

これらの曲は、前述した経緯により、ほとんど月鉦の曲目と同一であるが、月鉦の囃子に対する

表1 「菊水鉦の現行曲目一覧」

渡り囃子	〈地囃子〉、〈上げ（上げ囃子）〉、〈井筒〉、〈初音〉、〈三番叟〉、〈あとあり〉、〈神楽〉（〈神楽〉のうち「流し」（「笛神楽」）をふくむ）、〈唐子〉、〈唐子付地囃子（唐子上げ）〉、〈はつか〉、〈三光〉、「打ち上げ」
戻り囃子	〈戻り地囃子〉、〈戻り上げ〉（「短い上げ」）、〈菊〉、〈日の出〉、〈紅葉〉、〈翁〉、〈さざれ石〉、〈獅子〉、〈御幸〉、〈青鷺〉、〈戻り上げ〉（「長い上げ」）、〈鯉〉、〈一二三〉、〈巴〉、〈鶴〉、〈立田〉、〈立田上げ〉、〈四季〉、〈乱れ〉、〈乱れ上げ〉、〈童〉、〈永〉、〈お福〉、〈麒麟〉、〈流し〉、〈一つ〉（〈三つ〉）、〈日和神楽〉

表2 「月鉾・菊水鉾の現行曲目対照表」

月鉾	菊水鉾
渡り	渡り囃子
〈地はやし〉	〈地囃子〉
〈上げ〉	〈上げ（上げ囃子）〉
〈あとあり（跡有）〉	〈あとあり〉
〈三光〉 さんこう	〈三光〉
〈井筒〉	〈井筒〉
〈初音〉	〈初音〉
〈はつか〉	〈はつか〉
〈まぬけ（間抜）〉	
	〈三番叟〉〔名称は菊水鉾元来の曲由来〕
〈神楽〉	〈神楽〉
〈唐子〉	〈唐子〉
〈唐子附地はやし〉	〈唐子付地囃子（唐子上げ）〉
〈打上げ〉	「打ち上げ」
戻り	戻り囃子
〈戻り地はやし〉	〈戻り地囃子〉
〈戻り上げ〉（二種類あり）	〈戻り上げ〉（「短い上げ」・「長い上げ」）
〈月〉	〈菊〉〔月鉾と鉦の打ち方異なる〕
〈朝日〉	〈日の出〉〔名称は菊水鉾元来の曲由来〕
〈紅葉〉	〈紅葉〉
〈立田（龍田）〉	〈立田〉
〈立田上げ〉	〈立田上げ〉
〈御幸〉 みゆき	〈御幸〉 ごこう
〈四季〉	〈四季〉
〈横〉	〈乱れ〉
〈横上げ〉	〈乱れ上げ〉
〈櫛〉	〈翁〉の前半〔月鉾の〈櫛〉の一部〕
〈登里〉 とり	〈青鷺〉〔月鉾と鉦の打ち方異なる〕
〈獅子〉	〈獅子〉
〈扇〉	〈翁〉の後半〔月鉾の〈扇〉の後半〕
〈巴〉	〈巴〉〔月鉾の〈巴〉と後半異なる〕
〈八百屋〉	〈鯉〉
〈尾寅〉	
〈一二三〉 いちにっさん	〈一二三〉 いちにっさん
〈鉾〉	
〈鉾あとあり〉	
〈長井野〉	
〈兎〉	〈麒麟〉
〈流し〉	〈流し〉
〈今野〉（「一つ」・「三つ」）	〈一つ〉、〈三つ〉
〈日和神楽〉	〈日和神楽〉〔月鉾と鉦の打ち方異なる〕
	〈鶴〉〔菊水鉾元来の曲由来〕
	〈永〉〔菊水鉾元来の曲由来〕
	〈童〉〔菊水鉾元来の曲〈楓〉由来〕
	〈さざれ石〉〔菊水鉾元来の曲由来〕
	〈お福〉〔菊水鉾元来の曲由来〕

対抗意識から、意図的に曲名をかえているものもある（たとえば、〈朝日〉→〈日の出〉、〈八百屋〉→〈鯉〉、〈横〉→〈横上げ〉→〈乱れ〉→〈乱れ上げ〉）（表2 「月鉦・菊水鉦の現行曲目対照表」参照）。

また、こうしたことから、菊水鉦独自の囃子の曲をつくろうということで、昭和39年（1964）以降に、復曲・新作したものがいくつかある（〈三番叟〉〈鶴〉〈永〉〈童〉〈さざれ石〉〈お福〉）。これらはいずれも、菊水鉦につたわる最も古い譜本である、文久3年（1863）銘の譜本『囃子稽古本』の曲（鉦）に、笛の旋律を新たにつくったり、旋律パターンをあわせたりしてつくられたものである。また、譜本と曲名をかえてあるものもある（〈楓〉（〈六〉）→〈童〉）。

曲目の構成 渡り囃子の曲目の順序は、ほぼきまっている。すなわち、「〔出端〕～〈地囃子〉～〈上げ〉～〈三番叟〉～〈地囃子〉～〈上げ〉～〈あとあり〉あるいは〈井筒〉あるいは〈初音〉～〈地囃子〉～〈上げ〉～〈神楽〉～〈神楽〉のうち「流し」（「笛神楽」）～〈唐子〉～〈唐子付地囃子（唐子上げ）〉～〈地囃子〉～「打ち上げはつか」あるいは「打ち上げ三光」～〈戻り地囃子〉」というものである。

このうち、「打ち上げ〇〇」というのは、渡り囃子から戻り囃子にはいるための演出法である。本来、渡り囃子の〈地囃子〉および奉納囃子以外の曲目に対して可能であるが、現在は「打ち上げはつか」と「打ち上げ三光」の2種類となっている。「〈上げ〉→〈はつか〉ないしは〈三光〉→「打ち上げ」」という順番にはやし、掛け声「サク」から一気に戻り囃子の〈戻り地囃子〉にはいるもので、渡り囃子から戻り囃子への劇的な転換をみせる演出となっている。

一方、戻り囃子では、場所によってどの曲をはやさなければならない、といった決まりは特にない。ただ、巡行当日に全曲をはやすことは心がけられているのと、以下のような傾向はある。まず戻り囃子の冒頭では、〈菊〉〈日の出〉〈一二三〉〈立田〉をはやすことが多い。いずれもテンポが速く、短い曲である。また、戻り囃子の比較的最初の頃には、〈紅葉〉〈鯉〉〈鶴〉〈翁〉〈四季〉〈青鸞〉といった曲をはやすことが多い。後の曲目は中盤にはやすことになる。そして、〈麒麟〉が一番最後にはやす（〈麒麟〉→〈流し〉→〈三つ〉）。

戻り囃子の曲目では、〈菊〉と〈日の出〉がもっとも頻度が高い。また、曲目の中にはセットになってはやすものがある。〈御幸〉→〈地囃子〉、〈巴〉→〈地囃子〉、〈永〉→〈地囃子〉、〈立田〉→〈立田上げ〉→〈流し〉、〈四季〉→〈乱れ〉→〈乱れ上げ〉→〈流し〉、〈麒麟〉→〈流し〉→〈三つ〉である。

囃子の曲目は、テンポの速い曲と遅い曲をくみあわせる。さらに、同じ笛の旋律パターンを使用する曲（「旋律パターン」の項参照）は、笛方があきるのでつづけない（たとえば、〈一二三〉と〈御幸〉。共に笛の旋律パターン名は「筑紫」）。

また、辻回しの曲は元来はきまっていないが、最近は以下になることが多い。四条河原町は「打ち上げはつか」あるいは「打ち上げ三光」、河原町御池は〈四季〉→〈乱れ〉、御池新町は〈翁〉、四条新町は〈鶴〉～〈永〉が多く、四条室町は〈さざれ石〉。以上の事柄をふまえると、巡行時には、御池通りから新町通りにはいる時点で、囃子の曲目はほぼ全曲でそろえることになる。

旋律パターン 囃子の曲目は、基本的に鉦の演奏パターンによって決定づけられ、それを太鼓がテンポをとるために先導する。笛の旋律は、前述のように、いくつかの旋律パターンが、それぞれの曲目に付随する形をとっている。

渡り囃子においては、〈神楽〉のうち「流し」（「笛神楽」）と〈唐子〉、および〈唐子付地囃子

（唐子上げ）の一部をのぞいて、笛の旋律パターンは〈地囃子〉の笛をくりかえすことになる。したがって、鉦によって決定づけられる曲目が、次々に別の曲目へとうつっていても、基本的に笛の旋律パターンは〈地囃子〉の笛11節を基盤に、その変形もまじえながらくりかえすことになる。

これに対して、戻り囃子においては、〈戻り地囃子〉〈鯉〉〈鶴〉〈立田上げ〉〈乱れ〉〈乱れ上げ〉〈流し〉〈麒麟〉〈一つ〉〈三つ〉などでは、旋律パターンは「流し」の笛11節をもちいる。さらに、〈紅葉〉〈御幸〉〈一二三〉などでは、「筑紫」という9節のフレーズからなる笛の旋律パターンを使用する。したがって、戻り囃子の場合、笛は「流し」と「筑紫」の2種類の笛の旋律パターンをおぼえておけば、半数近くの曲目に対応できる。一方、残りの曲目は、鉦・太鼓の演奏パターン（曲目）と固有の笛の旋律パターンとがきっちり一致しているものということになる。

以上のように、渡り囃子の〈地囃子〉の笛と戻り囃子の「流し」と「筑紫」の笛が、菊水鉦における笛の旋律パターンの3本柱となっている。

4. 囃子の機会

ここでは、囃子をどのような機会にはやしているのかについて、祭礼を中心にみていくことにする（日程・時間等については、主に2001年の実見にもとづく）。

4月から、会所で練習をおこなう（4月は1回、5月は2回、6月は3回）。これは昭和55年（1980）にひらかれた研修会をきっかけに、それ以降おこなっているものである。冬場は鉦のバチであるカネスリのクジラの鬚が硬くなりこわれやすいし、冬場の祇園囃子は寂しいということで、



写真1 二階囃子

12～3月の練習はやめている。

7月1日は吉符入りである。行事は財団と一緒にこなう。午後3時から、奉納囃子を約40分間こなう。曲目は、渡り囃子のうち、「〈神楽〉～〈神楽〉のうち「流し」（「笛神楽」）～〈唐子〉～〈唐子付地囃子（唐子上げ）〉～〈地囃子〉～「打ち上げはつか」（〈上げ〉～〈はつか〉～「打ち上げ」）～〈戻り地囃子」である。この日は新入りのお披露目・紹介があり、新入りにとって打ち初めとなる。新入りの家族は、500～1000円位の日持ちのする菓子などをお披露目としてくばる。直会ではお神酒と弁当がだされる。

7月2日から8日にかけての7日間（従前は11日までの10日間）、午後7時から9時30分（場合によっては10時）まで、囃子の祭礼前の正式な稽古である「二階囃子」を会所の2階でおこなう。毎日、最初の1・2回目は戻り囃子、3回目は渡り囃子、4回目は戻り囃子をはやす（各回は20～25分間）。二階囃子の際には毎晩の最終回の最後に、必ず〈日和神楽〉をはやす。3日間位で、全曲目をはやすように工夫されている。

7月9日は河原町オーバの前で公開練習をおこない、河原町通りを日和神楽屋台でねりあるく。また、7月10日は四条西石垣のちもと、11日は南禅寺の菊水といった料理屋で囃子をはやす。これらは、本来の祭礼以外の機会に囃子をはやす「出囃子」（後述）に相当する。

7月12日は、巡行の試し曳きにあたる「車掛け曳き初め」である。大体午後3時頃からおこない、その年の鉦のお披露目をかね、町内一往復を約30分間かけてひく。囃子は渡り囃子のうち、〈神楽〉一連の曲目の一部をはやす。曲目は、その時の太鼓のシンの判断にまかす。子供が多いので、どうしてもふだんから良くおこなう組み合わせが多くなる（ちなみに、2003年の実見では、曲目は「「出端」～〈地囃子〉～〈上げ〉～〈神楽〉～〈神楽〉のうち「流し」（「笛神楽」）～〈唐子〉～〈唐子付地囃子（唐子上げ）〉～〈戻り地囃子（「サク」より）～〈菊〉～〈戻り上げ（「長い上げ」）～〈日の出〉～〈戻り上げ（「長い上げ」）～〈立田〉～〈立田上げ〉～〈流し〉～〈戻り上げ〉～〈獅子〉～〈戻り上げ〉～〈童〉～〈戻り上げ〉～〈麒麟〉～〈流し〉～〈三つ〉」であった）。その後、料理屋の菊水にいき、更にせっかく鉦がたっているのだからということで町内にもどり、鉦の上の囃子をおこなう。

7月12日から16日まで、「鉦の上の囃子」をおこなう。基本的には午後7時から10時までであるが、土・日にはいと開始の時間が早くなり（土曜日は午後6時、日曜日は午後4時30分）、最終日の宵山の日には、午後3時に集合、午後4時に音出しとなる。練習時には20～25分間はやすが、鉦の上の囃子では15～20分間であり、それを1日あたり6～7回おこなう（他町にみられるような、日程表や分担表などは無い）。渡り囃子をはやすのは、早くて午後8時～午後9時である。1つの回がおわると、太鼓のシンは次の回を担当するシンにはやした曲目をつけることにより、ほぼ満遍なく曲目をはやすようにする。ちなみに、鉦がたったら囃子の練習にはならないという。つまり、宵山は拝観者が多くて囃子の練習にならず、本当の練習ができるのは二階囃子の2日目から最終日にかけてであるという。

16日の宵山の日には、午後10時30分に囃子を終了し、45分には翌日の巡行の好天をいのるためにおこなう「日和神楽」に出発する。そして、午後11時45分頃に町内にかえってくる。屋台の楽器編成は、屋台前部の両側に太鼓2、鉦が両側8、そして残りの囃子方の笛をふける者が笛を担当する。巡行当日の鉦出発地点である室町通り錦小路角より囃子をはじめめるが、この時の楽器編成は、太鼓1、鉦2、笛数本である。そして鉦前鎮座の屋台に合流するが、この出発地点より鉦前の屋台まで

の数十メートルは、太鼓・鉦を手にもってはやすため旧来の日和神楽の形態であり、情緒のある出発風景となっている。

「ウーチマショ」の掛け声と共に〈日和神楽〉をはやし、鉦前鎮座の屋台に合流して一路お旅所をめざす。四条烏丸までは〈日和神楽〉をはやし、四条烏丸から〈地囃子〉となる。四条御幸町で囃子をとめる。お旅所では、「〈唐子〉～〈唐子付地囃子（唐子上げ）〉～〈流し〉（途中まで）」を約3分間はやす。戻りには、「サク」から〈戻り地囃子〉をはやししながら寺町通りを北上し、蛸薬師通り麩屋町の蛸屋町と油屋町の寄町（かつて人材・物・金銭を菊水鉦に提供していた町内）にたちより、帰路につく。四条烏丸からは〈日和神楽〉をはやす。室町通りに屋台の頭をいれた時、16日間の練習に対する労いの拍手が、鉦関係者・町内の人々から菊水鉦をねりあるく囃子方におくられ、屋台は日和神楽出発地点の室町通り錦小路の角へ到着する。そして、最後の〈日和神楽〉を3回まわしてはやし、16日間にわたる囃子の練習は終了する。その後、手締めによりしめくぐられ、安堵の歓声がわきおこる。

7月17日の日には、山鉦巡行をおこなう。午前6時に鉦の掃除をし、天水引・稚児人形等を飾りつける。8時に曳き戻しをし、8時40分に囃子方がのりこむ。9時前に出発し、四条室町にでる。この時の囃子は、渡り囃子の「出端」から〈地囃子〉である。〈井筒〉〈あとあり〉〈初音〉などの曲目をはやし、お旅所を境に「奉納囃子」という意味合いで、「〈神楽〉～〈神楽〉のうち「流し」（「笛神楽」）～〈唐子〉～〈唐子付地囃子（唐子上げ）〉～〈地囃子〉～「打ち上げはつか」（〈上げ〉～〈はつか〉～「打ち上げ」）～〈戻り地囃子〉」をはやす（ここでは「打ち上げ三光」をはやすことはない）。四条河原町をまがるまでの調整は、〈地囃子〉（笛の5番をくわえる）でおこなう。まがった瞬間が「打ち上げはつか」で、鉦が交差点をこえて完全に北をむき、進行しはじめた時に



写真2 日和神楽



写真3 山鉾巡行における太鼓方

〈戻り地囃子〉になっているのが理想である。その後は、〈菊〉〈日の出〉といった囃子がつづく。

河原町御池の辻回しでは、〈四季〉～〈乱れ〉となる。まがっている最中に〈乱れ〉にはいるのが理想である。その他の辻回しは、御池新町では〈翁〉、四条新町では〈鶴〉～〈永〉が多く、四条室町では〈さざれ石〉をはやす。

どの曲をどこではやすかということより、いかにスムーズに良い囃子をはやすかが大事であるという。特に、戻り囃子の場合、囃子をたのしむことを重要視する。月鉾町をとおる際には、新曲を全曲はやす。

室町通りにはいってから〈麒麟〉をはやし、町内にかえってきてから〈三つ〉をはやし、一番最後に〈日和神楽〉となる（3回はやし、段々テンポが速くなる）。そして、手締めをおこなって終了となる。その後、片づけをし、料理屋の木のぶ（本来は会所）で直会となる。

この他、10年前から、2年に1回・1日だけ、7月18～23日のお旅所の囃子、および10年に1回、7月24日の花傘巡行に参加する。さらに、7月28日の神輿洗いの儀で、八坂神社正門前の中村楼前にて奉納囃子をおこなう。午後7時前に囃子をはじめ、午後8時に神輿がでる時に、渡り囃子（〈神楽〉～〈神楽〉のうち「流し」（「笛神楽」）～〈唐子〉～〈唐子付地囃子（唐子上げ）〉を主とした奉納囃子）をはやす。8時30分に神輿がもどる時に、戻り囃子でむかえる。その後あるきながら囃子をはやして、美濃幸にむかう。美濃幸では、渡り囃子から戻り囃子まで約25分間はやす。

8月1日、慰労会（足洗い）をおこなう。場所はかつては鴨川の床などであったが、現在はホテルのテーブル・バイキングなどが多い。以前は大人だけが参加していたが、昭和49年（1974）から、囃子方が全員参加するようになった。かつては囃子もはやしたが現在にははやさず、当日は無礼講となる。



写真4 山鉦巡行における鉦方

また、9～11月にかけて毎月1回、研修会という形で練習をおこなっている。毎回の囃子後のミーティングが、反省会となっている。

以上が祭礼に関する囃子の正式な機会ということになるが、この他に本来の祭礼以外の機会に囃子をはやす「出囃子」がある。出囃子は、多い時には年に10回程度、少ない時で3回程度ある。菊水鉦ではどんなものにも対応することを基本方針としている。その背景として、かつては囃子の稽古をおこなう正式な場所がなく、出囃子が稽古の場になっていたことがある。特に、料理屋で囃子をはやすことは名誉なこととされ、作法をまなぶこともできる場として重視している。仕事をもっている囃子方が多いので、出囃子の場合は参加できる人員で工面をする。

また、5、6年前から、市内の御所南小学校の5年生に、6月に3回囃子をおしえている。笛はリコーダーを使用している。



写真5 山鉦巡行における笛方

5. 楽器とその奏法

種類・編成 使用する楽器は、鉦（摺り鉦）、太鼓（短胴杵付き締め太鼓）、笛（能管）である。鉦の上の囃子および山鉦巡行時の編成は、鉦 8、太鼓 2、笛 9（多くの鉦では欄縁に8であるが、8番は柱の後ろではほとんどふけないので、菊水鉦では横にもう一人おいている。鉦の中は7程度）である。

鉦は合金製の摺り鉦である。寸法は、凹部直径18.7センチメートル（内径15.3センチメートル）、凸面直径16.5センチメートル、厚さ5.2センチメートルである。銘は「菊水鉦 昭和四十五年六月吉日」である。鉦は、上部の突起左右2点をとおした紐でつりさげ、それを鉦の桁からたらし布にむすびつける。上部の紐の両方を左手で保持する。右手にもったカネスリとよぶ角撞木で、鉦の凹面をうつ。

カネスリの柄は10年程前まではクジラの髭製、頭の部分はシカの角製であったが、現在柄は樹脂製のものが多くなっている。その寸法は、長さ31.7センチメートル、柄の幅1センチメートル、頭の直径3.2センチメートル程度である。鉦の上の囃子および山鉦巡行時には、奏者のカネスリをもつ手の甲には長い房をとりつけているので、カネスリをうごかす度に房が上下し、一つの見せ場となる。鉦・鉦の房共に財団持ちであり、カネスリは個人持ちである。

太鼓は短胴杵付き締め太鼓であり、2個1組で使用する。これを向かい合わせになるように木製の台の上にまっすぐ設置し、太鼓方2名がそれぞれ2本の木製のバチでうつ。なお鉦の上ではやす際には、木製の腰掛を使用する。太鼓の大きさは、直径35センチメートル（内径25.5センチメートル）



写真6 鉦とカネスリ

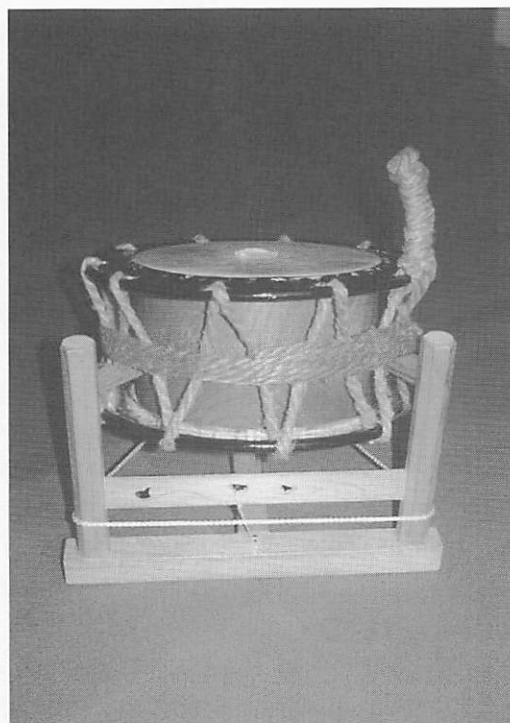


写真7 太鼓

ル)、鼓長15センチメートル程度である。パチはヒノキないしはホノキ製で、寸法は長さ31センチメートル、直径2.7センチメートルである。太鼓の締め方は、胴でおもいっきりしめる胴締めである。他町でも時々みられるような首尾(右前方の調べ緒の結び目を上にとびださせるやり方)は、俗に「チンポ立て」といい、調べ緒の装飾的な処理の仕方である。太鼓ならびに腰掛けは財団所有で、パチは個人持ちである。なお菊水鉦では、三位一体論のシステムの導入から、太鼓方が特定の人とペアをくむということはない。

笛はすべて能管である。山鉦巡行時には、細長い装飾布(かつては笛袋およびその房)を腰の角帯から下にたらす。笛ならびに笛袋は個人所有である。

編成 巡行時の楽器の配置は、正面に太鼓方、進行方向右側の欄縁に鉦方、左側の欄縁に笛方である。正面真ん中に稚児人形(菊慈童)が鎮座するので、太鼓方は人形の左右にわかれて後ろ斜め向きにすわる(写真3参照)。太鼓のシンの位置は進行方向左側(笛の側)であるが、これは笛との連繋性があるからである。

配置 前述したように、巡行当日の囃子方のはやす区間や鉦内の位置(巡行する場所毎に、細かくきめられている)は、出席日数・技量・会運営への貢献度等を加味して、公正な形で判断が囃子方総代によってなされている。その際には、ヴェテランと新前のバランスをとる。特に鉦・笛共、前から1・2・3・7・8番には、ヴェテランを配する。その結果、巡行の出発から、四条通り・河原町通り・御池通り・新町通りまでの鉦の席合計32席、太鼓の席8席、笛の席32席をめぐって、囃子方はできるだけ良い席にえらばれるよう(その頂点は渡り囃子をはやすことのできる四条通りの欄縁の指名である)、練習にはげむことになる。この方式により囃子の質の向上がはかられている。

奏法 鉦はすべて凹面をカネスリでうつ。その奏法には、1)凹面の真ん中打ち(後述する口唱歌では「チャン」と表現)、2)縁の下部をうってからカネスリを上にはねる、いわゆる跳ね打ち(「チ」および「チン」)、3)縁の上部打ち(「キ」)の3種類がある(菊水鉦の「チン」では、他所でよくみられる、縁の下部をうってからカネスリを下方にはらう、いわゆる払い打ちはおこなわない)。これらがくみあわさって、「チャンチキチン」といったパタンがうみだされる。

太鼓ではパチ先が重要であり、手首がまがっていると、太鼓をするようなべたっとした打ち方になる。「テン」「コツ」という音が必要である。その奏法は9種類ある。基本的なものは、「大パチ」、「中パチ」(大パチが3つづく時、真ん中で気分的にうつ)、「小パチ」(特殊なものが、細かいトレモロ奏法の「キザミ」)である。音の表出に関するものとしては他に、「すりパチ」がある。また、振りの美しさをみせる装飾的な動作のものとして、「抱えパチ」(左の腕が右の頬の下にいく)、「飾りパチ」(パチを右斜めに、対角線上にふる)、「振りパチ」(パチを左右にふる)、「構えパチ」(太鼓の上でハの字をつくる)、「押えパチ」(パチを革面におさえつける)がある。特に、大パチ・小パチの違いをはっきりさせる事が肝要とされ、両者をはっきりうち間合いをきめることでメリハリができ、囃子がのってくる。太鼓をうっていて楽しいのは、〈地囃子〉と〈流し〉であるという。シンの者が自分の考えで、打ち込みをかえていけるからである(たとえば、キザミで音量をましていく、キザミに打ち込みをくわえるなどで、打ち込みのやり方に5パタンあるという)。

笛の調子には通常高い調子と低い調子がある。以前は混在していたが、昭和63年(1988)頃から、なるべく高い方にそろえるようにしている。笛の奏法では、息を一気にださず、一息を滑らかに一定にふくことが肝心である。また、喉首をしぼるような姿勢でふくと、息のため込みが少なくな



写真8 鉦の打ち方

って息継ぎが多くなり、その結果テンポが速くなりがちになる。

笛の装飾的技巧として、左手中指を息継ぎの直前で瞬間的にあげるもの、また歌口から第4孔の指の押し上げ（「ヒャイ」）などがある。さらに、「ララロロ」のように同じ指遣い（音）がつづく際には、歌口から第1孔などを瞬間的に開閉して音をきるものもある。

鉦は打ち方、太鼓は大・中・小バチの打ち分け、笛は持ち方、指遣い、息の入れ方・はき具合、これらの基本ができていればきちんとした囃子がはやせるとされる。

6. 演奏の実際

身体動作 前項でのべたように、太鼓の奏法には、振りの美しさをみせる装飾的な動作が顕著である。「太鼓のみがみせるところがあるのだから」ということで（みせるのは音の動きであるという）、音のバタンのみならず、打ち方や振りもきちんとすべきであるとされ、綺麗にみせるように



写真9 太鼓の打ち方

心がけがなされている。そのため、個人の練習では、鏡を前において、バチがまっすぐになっているか、振りがきちんとつけられているかを確認する。

掛け声・囃子言葉 囃子の間合いをとるために、様々な掛け声が挿入される。「ヨーイ」「ソレ」「ドッコイ」「マダ」「マダセ」「マダショ」「モヒトツ」「ヒヤ」「オイ」「ハ」「コノ」「ナカ」「ソコジャ」「エーイ」などがある。また、囃子言葉には「ヤットコセ、ヨイヨイ」「ウーチマシヨ」がある。

掛け声をかけるタイミングが悪いと間がくずれ、テンポが中途半端になりやすい。また、太鼓方のかける掛け声（「ヨーイ、ヨーイ」）の掛け方一つで、笛のはいりやすさ・にくさが生じる。パターンをうちわけることもさることながら、きちんとした掛け声をかけられるかどうかで、太鼓のシンの評価がきまる。

囃子の工夫 祇園囃子では巡行の時間が長いので、必然的に同じ曲を何回もくりかえすことになるが、一回りの最後と最初とのつなぎ目がスムーズにいくような構造になっている。また、曲目の変更をスムーズにおこなない、つなぎ目を感じさせないために、曲と曲との間に繰り返しをおこなわ

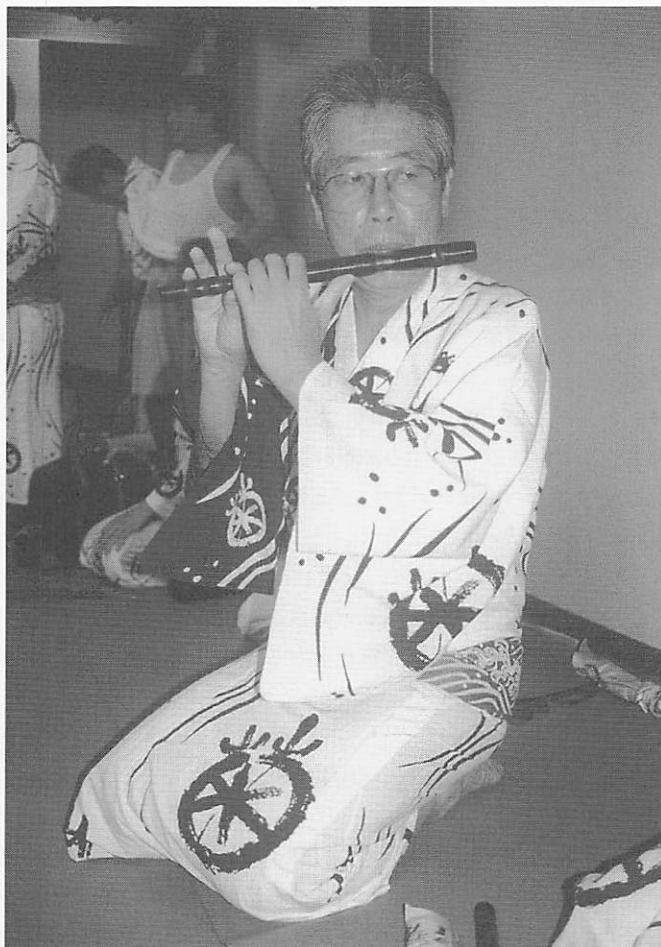


写真10 笛の吹き方

ないつなぎの囃子（フレーズ）をはさみこむ。これらは「上げ」とよばれ、渡り囃子では1種類（〈上げ（上げ囃子）〉）だけであるが、戻り囃子には〈戻り上げ〉（「長い上げ」と〈戻り上げ〉（「短い上げ」）の2種類がある（「3. 曲目と旋律パタン」参照）。これらの工夫によって、長時間におよぶ囃子が可能になる。

また、囃子にメリハリをつける工夫もみられる。渡り囃子の場合に、冒頭とほとんどの曲目の替わり目にはやす〈地囃子〉は、その一例である。また、戻り囃子の冒頭や一部の曲目の替わり目に演奏する〈戻り地囃子〉や〈流し〉も、どうしてもいれなければならないというものではなく、目先をかえる、変化をつける、メリハリをつけるといった演出のレヴェルのものであるとかがえられる。

次曲にうつらないしは囃子を終了することを、「あげる」という。次曲の伝達は、前曲の最後の方で（大方最後の繰り返しの冒頭部が多い）、太鼓方のシンが曲名を声にだしてよびだし、それを全員で復唱することでおこなう。次曲の名称が伝達されると、前曲を1、2回はやして次曲にうつる。その際、太鼓方のシンが大バチの最後のバチをぬくことが合図となる。なお、囃子を強制的に

終了させる際、菊水鉾でも他の鉾同様に笛の「ピー」（高音）をもちいるが、笛の切りの良い所でおこなうようにしている。

演奏の実際 テンポには、遅い、中位、速いの3種類がある。戻り囃子では、それぞれのテンポの描き分けが大事である。また、1曲の中で速い部分と遅い部分がある曲もあり、また遅い曲でも、速さや抑揚に関しての波がある。したがって、工夫をこらし、平坦、単純でない囃子をこころがける必要がある。たとえば〈御幸〉の場合、前半はテンポが少し遅く、後半三分の一の所でテンポが速くなり、おわる直前で元のテンポにもどす。また、速い曲目から遅い曲目にうつる場合、〈上げ〉を徐々に遅くすることで対応する。

リズムにのりテンポをたもつ事が一番肝要であり、その意味で太鼓の役割は非常に重要である。太鼓の運びと切れが良いと、リズムに良くのって笛方が実にふきやすい。それにつれて鉦の切れが良くなってくる。良くわかっていて曲やまちがった後は、どうしても速くなりがちである。速くなってしまうのをどのようにコントロールするかが肝要である。

囃子はまちがえても絶対にとめてはいけない。とまってしまうと、素人でもわかってしまうからである。ともかくも太鼓の音をとめることなく、うちつづけるべきであるとされる。「ごまかすのも芸のうちである」「まちがっても良いから、間だけははずすな」と指導している。笛と太鼓のパタンがずれてきた場合は、太鼓で強引にあげる（曲目をかえる）か、笛で調節する。ただし、〈鶴〉を例外に笛ではなおせないで、太鼓が軌道修正をおこなう必要がある。

7. 口唱歌・譜

譜本については、文久3年（1863）の銘がある『囃子稽古本』が、元治元年（1864）に兵火によって焼失する以前の菊水鉾の囃子をうかがいしる唯一の史料として、貴重である。その曲目をみると、現行のものと内容的に一致するものはいくつかある一方、そうではないものも多数あり、過去の菊水鉾の囃子のあり方をしる意味で、その詳細な分析がまたれるところである（表3 「文久3年『囃子稽古本』曲目一覧」参照）。

復活以後のものとしては、昭和28年（1953）発行のガリ版刷り囃子譜本『菊水鉾囃子譜』（菊童会、鉦のみ）がある。その他個人譜も存在している。また、囃子方総代の川塚錦造氏が現在、三種類の楽器を統合した独自の譜を作成しており、その完成がまたれる。

これらの譜本は鉦の打ち方を記号化したもので、囃子の練習・習得に使用している。そこでは、三角印（▲）や丸印（●）によって、鉦のうつ位置や打ち方を表記している。たとえば、▲で鉦の凹面の真ん中打ち（口唱歌では「チャン」と表現）をあらわし、●とその位置で、縁の下部における跳ね打ち（「チ」および「チン」）、縁の上部打ち（「キ」）をしめしている。譜にはまた、掛け声や囃子言葉、タイミングや間合いをとる際の参考になる笛や太鼓の口唱歌の一部もしるしている。その際の太鼓は、四角印（■）ももちいている。

多くの囃子方が譜本を所持しているが、譜をみないことが大事とされる。「本をみてうつもんやない。みだれた時にのみみるもんやで。せやないと絶対におぼえられへん」といったことがよくいわれている。

表3 「文久3年『囃子稽古本』曲目一覧」

「渡り囃子」	〈地囃子〉、〈地上ゲ〉、〈老〉、〈弐〉、〈参〉、〈四〉、〈伍〉、〈六〉、〈神楽〉、〈神〉
「戻り囃子」	〈戻りの上ゲ〉、〈永〉、〈門ばやし〉、〈シャン止〉、〈ダンジリ〉、〈地ばやし〉、〈三番叟〉、〈獅子(老)〉、〈弐〉、〈三〉、〈四〉、〈伍〉、〈楓(六)〉、〈七〉、〈虎〉、〈鶴〉、〈日の出(朝日)〉、〈梓〉、〈さざれ石〉、〈横〉、〈扇〉、〈お福〉、〈霞〉、〈桜〉、〈緑り〉、〈三霞〉、〈源氏〉、〈菊(葵)〉、〈巴〉、〈井筒〉、〈菖〉

注) 原本には、いわゆる「渡り囃子」と「戻り囃子」の区別を記していないが、その表記順と曲の構造から分類をした。

8. 伝承過程

菊水鉦の復活間もない頃は、会所がまだ無く（現在の会所の建設は2003年）、練習場所は転々としていた。囃子方総代の家（川塚彦造氏宅）でおこなっていたこともある。かつては、現在よりも出囃子が多かったのも、それが自然と囃子の練習の機会となっていた。

以前は二階囃子が囃子の唯一の正式練習であったが、現在は4月からの会所での練習（4月は1回、5月は2回、6月は3回）、9～11月にかけての毎月1回の研修会での練習と、練習の機会もふえており、それが囃子の研鑽につながっている。

囃子の習得は、耳・目・身体でおぼえこむのを基本としている。各自がもっている譜本は、まちがった時や練習のおわった時にだけみるものとされている。菊水鉦では、既にのべたように、三位一体論のシステムを導入し、囃子方が全ての楽器を習得する方法をとっている。これにより、囃子を習得するのも早くて正確であり、それぞれの楽器の苦勞がわかり、他の楽器をおもいやりながら囃子をはやすことができるようになっていく。

囃子方に入りたての頃は、先輩が手をもって鉦をうたせてもらう。あとは囃子をきき、先輩達のカネスリの動作をみながらおぼえていく。10年程たつと、全ての鉦の曲を習得し、笛の旋律にあわせて鉦の口唱歌を唱歌することができるようになる。また、この頃になると、ハミングや口笛で笛の旋律をうたうことができるようになり、それにともなって太鼓の音が頭の中に自然とわきでてくる。こうなると、太鼓の習得が可能になってくる。

太鼓の場合は、まずパチの持ち方・握り方、手の上げ方・下げ方をおしえ、次に打ち方に9通りあることをおしえて、実際に太鼓をうたせる。最初のうちは、大パチ・小パチのけじめをつけさせることを重視する。既に下地ができていたので、囃子にあわせて膝の上で太鼓のパチさばきができるようになり、パチをもてば何とかうちはやすことができる。特に太鼓の横で、膝をたたきながら練習するのはとても重要なことである。また、自宅でパチをもって、座蒲団をたたいて練習もする。さらに装飾的な振りについては、家で鏡をみて練習する。「鉦などは下からみてもわからないが、太鼓はよくみえるので、格好良くきれいにうてよ」ということを指導している。

笛を習得する頃（囃子をはじめて約15年後）には、既に鉦と太鼓のリズムが体にはいつているので、指の運指がある程度わかり、笛の音さえあれば曲がりなりにも笛をふくことができる。後は、先輩達の指遣いをみながらおぼえていく。本当の研修として良いのは、わざとまちがえて、どう復帰するかをためすことである。

囃子の習得には、リズムをおぼえるだけで最低10年はかかる。格好をつけるのはそれからである。



写真11 鉦の指導

20年たつと良くなる。人についていくのではなく人をひっぱれるようになり、シンになれるのは、早い者で30年たってからである。すなわち囃子とは、「長いことやってなんぼのもんやで！」なのである。

9. 囃子の変遷と意味付け

囃子の変遷 前述のように、笛の調子には通常高い調子と低い調子があり、以前は混在していた。しかしながら、笛の音が高い方が8面ある鉦にまけないし、遠音が良く音も綺麗であるということで、昭和63年（1988）頃から高い調子にそろえるようにしている。

囃子のテンポが全体に一時速くなった時期があった。たとえば〈菊〉を一回りはやすのに、以前は約25秒かけていたのがやがて約20秒になり、ついには約15秒になった。最近、これを約25秒にもどしたという。



写真12 太鼓の指導

意味付け 「祇園祭り・人生・趣味がひとつものである」「祇園祭りは様々な人間とであい、交流し、おそわる場所である。仲間との交流もまた楽しい」というような事柄をかたる囃子方は多い。囃子方には、「囃子とは奉納囃子である。鉦があって初めて囃子がある」という意識がある。囃子がはやされだしてから、必ず鉦がうごくことになっている。すなわち、囃子と鉦の巡行とは不可分な関係にある。

鉦の上から下をみおろしながら囃子をはやしていると、上にのっているという優越感があるという。囃子方にはまず、そうした鉦の上ではやすことができるということに対する優越感があり、その上に囃子をきわめることがくわわる。

囃子の音が一つにきこえなければいけない。8面の音が1面にきこえなければいけないといわれる。前の人をみてはやしては、8人いれば0.8秒おくれることになる。と同時に、囃子とはズレの面白さである。囃子には遊びの部分があり、3つの楽器に微妙にズレの部分があるから面白いとされる。

ある囃子方は、「自分にとって囃子とは、京都に生まれ、祇園祭りの囃子方であることのプライ

ド、ついでいくもの、そして囃子で1年の経過を感じるもの」とかたっている。

10. 菊水鉦における囃子の特色

既にのべてきたように、菊水鉦は第二次世界大戦後に復活した鉦である。そのため、他の山鉦には無い特色がいくつかある。まず、その再興の経緯から、菊水鉦には他の鉦にはまけたくないという気持ちが強い。特に月鉦に対しては、囃子が基本的に同じものであることから、良い意味でのライバル意識が強い。月鉦の鉦をおいこす時や月鉦町をとおりすぎる時には、月鉦由来の曲目ではなく新しく復曲したものをはやすのは、そうした意識の表れである。

菊水鉦の囃子の特色として、次の2点をあげることができる。1つは、月鉦と共通の曲目をより精緻なものとしてはやそうという指向である。またそれとは逆に、月鉦由来の曲を差異化しようとする指向がある。菊水鉦伝来の囃子を復活しようとし、それが何曲もうまれているのは、その典型的な例である。こうしたある意味で相反する方向性を、同時に巧みな形できわめてきたということができよう。

もう1つは、ある種の伝統のしがらみから自由であったことから、他の山鉦ではまず不可能な改革や新しい制度の導入をおこなっていることである。「三位一体論」のシステムはその代表的な例であり、囃子の習得・琢磨および囃子方という組織のスムーズな運営に対して実績をあげており、囃子における新しい継承方法として注目されるといえる。

謝辞 調査および本稿を執筆にあたっては、財団法人菊水鉦保存会ならびにその囃子方の組織である菊童会の方々に、様々な形でご協力をいただいた。中でも、財団法人菊水鉦会副理事長・囃子方菊童会総代の川塚錦造氏、太鼓方の大森重徳氏、笛方の上山弘吉郎氏には、多大なお世話になった。特に川塚錦造氏には、多数の情報・資料を提供していただいた上に、本稿の草稿を数度にわたり丹念におよみいただき、数々の貴重なコメントを頂戴した。川塚氏はご自身も囃子の研究をされている方であり、氏との長時間にわたる語らいは一種の学術的な討論会の様相を呈し、楽しい一時であった。また、京都府教育庁指導部文化財保護課の原田三壽氏からは、様々なご助言をいただいた。これらの方々に、心からお礼をもうしあげたい。

文献資料

- 植木 行宣 2001 『山・鉦・屋台の祭り—風流の開花』 東京：白水社。
植木 行宣・中田 昭 1996 『祇園祭』 東京：保育社。
片岡 義道編 1982 『祇園ばやし』 京都：祇園祭山鉦連合会。
祇園祭編集委員会、祇園祭山鉦連合会編 1976 『祇園祭』 東京：筑摩書房。
祇園祭山鉦連合会編 1991 『山町鉦町 特別記念号』 京都：祇園祭山鉦連合会。
小西 潤子 1989 「空間の生成—サウンドスケープの視点から ケーススタディ 京都山鉦町」 京都市立芸術大学大学院音楽研究科1989年度修士論文（北観音山）。
田井 竜一・増田 雄 2000 「長刀鉦の囃子」「函谷鉦の囄子」「月鉦の囄子」 京都府教育庁指導部文化財保護課編『京都府の民俗芸能—京都府民俗芸能緊急調査報告書』 京都：京都府教育委員会 269-278、279-290、290-302。

- 田井 竜一・増田 雄 2004 「京都祇園祭り 鶏鉾の囃子」 『日本伝統音楽研究』第1号 213-230。
- 玉梶 香織・森 幸子 1982 「祇園囃子とその周辺」 大阪芸術大学芸術学部1982年度卒業論文（菊水鉾他）。
- 中川 真 1992 『平安京 音の宇宙』 東京：平凡社。
- 樋口 昭 1988 「囃子のさまざま」 祇園祭山鉾連合会編『講座 祇園囃子』 京都：祇園祭山鉾連合会 68-85。
- 樋口 昭・田井 竜一・増田 雄 2000 「祇園祭の囃子」 京都府教育庁指導部文化財保護課編『京都府の民俗芸能—京都府民俗芸能緊急調査報告書』 京都：京都府教育委員会 93-104。
- 町田 嘉章（佳声） 1993（原著：1966） 「祇園会の起りと発達」「祇園囃子（1）～（3）」（放下鉾） 日本放送協会編『復刻 日本民謡大観 近畿篇—現地録音CD10枚付き』 東京：日本放送出版協会 179-198。
- 松田 元 1977 『祇園祭細見（山鉾篇）』 京都：郷土行事の会。
- 山路 興造 1988 「祇園囃子の源流と変遷」 祇園祭山鉾連合会編『講座 祇園囃子』 京都：祇園祭山鉾連合会 19-67。
- 米山 俊直 1974 『祇園祭り—都市人類学ことはじめ—』 東京：中央公論社。

音響資料

- 1968、1979 （財）祇園祭山鉾連合会、京都市観光局文化財保護課作成 『祇園ばやし』 7号オープンリールテープ計35本 1968年5-6〔7〕月、1979年10月収録。
- 不詳 『祇園囃子 その1』、『祇園囃子 その2』 （株）博報堂ラジオ部 博報堂 NO.3642、3321 7号オープンリールテープ2巻 昭和38～40年頃の録音 財団法人菊水鉾保存会蔵（菊水鉾）。
- 1992 『祇園囃子／京都長刀鉾囃子方連中』 キングレコード 12センチCD KICH-104。
- 1994 『祇園囃子 長刀鉾祇園囃子保存会』 キョウト・レコーズ 12センチCD KYCH-1002。
- 1996 『祇園祭 函谷鉾 祇園囃子』 財団法人函谷鉾保存会 12センチCD LAB12212。
- 不詳 『京都 祇園祭ばやし（岩戸山）』 財団法人岩戸山保存会 カセットテープ。
- 横道 萬里雄・蒲生 郷昭構成・解説 1978 『口唱歌大系—日本の楽器のソルミゼーション』 CBS・ソニー 30センチLPレコード5枚組 00AG-457-461（菊水鉾の口唱歌）。
- 1962 『日立 ハヤシ』 7号オープンリールテープ 昭和37年8月5日 （株）日立製作所京都営業所開所式にて収録 財団法人菊水鉾保存会蔵（菊水鉾）。
- 1994 『南観音山 祇園囃子』 財団法人南観音山保存会 12センチCD 2枚組 MCT-1023-1024。

映像資料

- 1973 『祇園祭』 日本新薬株式会社企画 電通映画社制作 16ミリフィルムおよびVHS カラー 30分。
- 1983 『祇園祭山鉾行事』 財団法人長刀鉾保存会・祇園祭山鉾連合会企画 （株）電通・電通映画社制作 16ミリフィルム カラー 60分。
- 不詳 『祇園祭岩戸山 巡行編』 岩戸山保存会資料1 財団法人岩戸山保存会製作 VHS カラー 28分。

The *hayashi* of the Kikusui-boko, the Gion festival of Kyoto

TAI Ryuuichi and MASUDA Takeshi

This is based on a fieldwork survey undertaken in 2001-2003 on the *hayashi* music of the Kikusui-boko festival float of Kyoto's Gion festival. This float is a *hoko* type, a large, wheeled, shrine-like structure on which gong, drum, and flute players ride, the whole structure surmounted by a mast-like decorative pole, the *hoko*.

The structure of this report as follows: a general overview of *hayashi* music; the bearers of the music tradition; the repertoire and its structure; the schedule of rehearsals and performances; the instruments, the performing ensemble, and the arrangement of the instruments on the float; performance practice (performance techniques; special body movements made by the drummers; *kakegoe* (signaling calls) and *hayashi-kotoba* which function as calls of encouragement, often with rhythmic and mnemonic significance; techniques for shifting from one piece to another and stopping the performance); *kuchi-shooga* (mnemonic solmization) and notation; the transmission process and training; recent changes in the *hayashi* music; the significance of participation in performance of the *hayashi* music; and the special characteristics of the *hayashi* music of the Kikusui-boko.

The Kikusui-boko was restored after World War II. Therefore, there are special characteristics not found in other *hokos*. First, there is a tendency to minute performance of pieces introduced from the Tsuki-hoko and are almost identical with this repertoire. In spite of this, the musicians are trying to differentiate the Tsuki-hoko-oriented repertoire and have characteristically reconstructed some the Kikusui-boko-oriented repertoire from mid-nineteen century notation.

Second, as the musicians are free from the pressure of the tradition of the Kyoto's Gion festival, the Kikusui-boko has introduced a new system which differs from other *hokos*. The Trinity System, in which all players must learn all instruments, is a typical example. This system has contributed to significantly the transmission and training of the *hayashi* music, as well as the and management of the organization, and is thus noteworthy as new method.

Key Words: Gion-bayashi, festival music, festival floats